

Imitação e manifestação^{*}

Victor Knoll

Professor do Departamento de Filosofia da USP

^{*} Este artigo é o desenvolvimento de uma comunicação, cujo título na ocasião era *Imitar e manifestar*, apresentada no colóquio sobre a Estética no Idealismo Alemão organizado, no Departamento de Filosofia da USP, pelo prof. Marco Aurélio Werle em outubro de 2007.

discurso 42

Desde os primeiros passos no sentido de se efetuar um tratamento sistematizado, dotado de um mínimo de organicidade, acerca da atividade artística e suas obras, com Platão e Aristóteles, o conceito de *imitação* desempenhou o papel de princípio ou fundamento seja da produção, seja do produto estético. Ao longo do tempo, o conceito de *imitação* constituiu uma história própria, assumindo diferentes fisionomias. Por vezes, até, se mascarou atrás de outros termos ou expressões. É de um destes casos que aqui me ocupo.

Trata-se de reconhecer uma aproximação entre a proposição aristotélica *a arte imita a Natureza* e a definição hegeliana *a obra de arte é manifestação sensível da Ideia*. Os termos decisivos são *imitação* e *manifestação*. A questão pode ser também estabelecida da seguinte forma: trata-se de um esforço no sentido de mostrar que o ponto de vista aristotélico acerca da noção de *imitação* – tradução corrente para o termo grego “*mimesis*” – está presente na definição de obra de arte de Hegel, na qual o termo “manifestação” desempenha papel fundamental. *Manifestação* como o acontecer da aparência, do dar-se como aparência, do dar-se à luz. Postula-se uma identidade entre *manifestação* e *aparecer*.

Caberá ao benevolente leitor, após considerar os argumentos que apresentarei, julgar se é viável ultrapassar o propósito de indicar uma aproximação entre as ditas proposições em favor de um reconhecimento de equivalência entre elas.

A proposição aristotélica encontra-se na passagem 199a8-199a20 no Livro II da *Física*, em que se lê: “a arte ou bem executa aquilo que a natureza é impotente para efetuar, ou bem a imita”.

Por outro lado, na parte final da Introdução, em que Hegel estabelece a Divisão dos *Cursos de estética*, lemos no segundo parágrafo: “Já foi dito que o conteúdo da arte é a Ideia e que sua Forma é a *configuração* sensível imagética”¹. E mais adiante, na

1 G. W. F. HEGEL, *Cursos de estética*. v. 1. Trad. de M. A. Werle. São Paulo: Edusp, 1999, p. 86 (grifo meu).

Parte I dessa mesma Divisão, temos:

[...] a *Ideia* enquanto *belo artístico* é a *Ideia* com a determinação precisa de ser efetividade essencialmente individual, assim como uma configuração individual da efetividade acompanhada da determinação de deixar a *Ideia* aparecer essencialmente em si mesma. Portanto, assim já está expressa a exigência de que a *Ideia* e sua configuração enquanto efetividade concreta sejam tornadas completamente adequadas uma à outra. Concebida desse modo, a *Ideia* é, enquanto efetividade configurada segundo seu conceito, o *ideal*².

A obra de arte manifesta-se como idealidade.

Ainda nessa mesma Divisão, no parágrafo VI, em que Hegel indica que a tarefa da arte não é a mesma do pensamento, lemos: “[...] a arte tem a tarefa de expor a *Ideia* para a intuição imediata numa forma sensível [...]”³.

Podemos resumir essas passagens, que exprimem uma tomada de decisão sobre a natureza da obra de arte – constituindo-se mesmo em uma definição de obra de arte –, pela proposição já enunciada: *a obra de arte é manifestação sensível da Ideia*.

Além do lado conceitual, o estabelecimento de tal proposição como expressão da posição hegeliana acerca da obra de arte justifica-se também, de modo acessório, por não lidarmos neste caso com um texto autógrafo. Como é amplamente sabido, os *Cursos de estética* de Hegel foram editados por seu discípulo Hotho, com base em apontamentos feitos por ele e outros alunos que seguiram os cursos ministrados por Hegel em Berlim, como também em algumas notas do próprio filósofo destinadas para a exposição oral. Assim, parece-nos, cabe formular uma proposição à qual julgamos que Hegel daria seu assentimento, da mesma maneira que, consideramos, a redação feita por Hotho dos *Cursos de estética* não ofende o pensamento e o sistema hegelianos.

² G. W. F. HEGEL. *Cursos de estética...*, op. cit v.1, p. 89 (grifado no original).

³ *Id.*, *ibid.*, p. 88.

Sem dúvida, *expor a Ideia para a intuição imediata numa forma sensível* ou manifestar no sensível a Ideia são formulações equivalentes. Exposição, configuração, manifestação da Ideia no sensível, eis aí o *Ideal* – conceito que exprime a *realidade* da obra de arte.

Peço, entretanto, ainda um pouco de paciência ao caro leitor e que me acompanhe no exame de outra passagem dos *Cursos de estética*. Dessa maneira, as observações feitas ganharão maior consistência e outras nuances serão agregadas à discussão. A citação encontra-se na primeira parte do tratado, em que Hegel estabelece o campo teórico para a consideração das formas de arte e das artes particulares. Trata-se das primeiras linhas da terceira parte, que tem por título “A Ideia do belo”, do primeiro capítulo. Eis o trecho:

Se dissermos que a beleza é Ideia, *beleza* e *verdade* são, por um lado, *a mesma coisa*. O belo, a saber, deve ser verdadeiro em si mesmo. Mais precisamente, porém, o verdadeiro se *distingue* igualmente do belo. A Ideia é *verdadeira* tal como ela é segundo seu em-si e princípio universal e, enquanto tal, é pensada. Em tal caso, sua existência sensível e exterior não é para o pensamento e sim nesta existência apenas a *Ideia universal* é para o pensamento. Mas a Ideia também deve realizar-se exteriormente e alcançar existência determinada e presente enquanto objetividade natural e espiritual. O verdadeiro que enquanto tal é também existe. Na medida em que o verdadeiro nesta sua existência exterior é imediatamente para a consciência e o conceito permanece imediatamente em unidade com seu fenômeno exterior, a Ideia não é apenas verdadeira, mas também *bela*. **O belo se determina, desse modo, como aparência** (*Scheinen*) **sensível da Ideia**⁴.

Sabemos que Hegel estabelece uma diferença radical entre o belo natural e o belo artístico e que atribui valor ao belo artístico,

⁴ G. W. F. HEGEL. *Cursos de estética...*, op. cit., v. 1, p. 126 (destaques em itálico pertencem ao original; em negrito, são meus).

dado o seu compromisso com o trabalho do Espírito. Cabe aqui lembrar ainda mais uma vez a tão difundida observação de Hegel: o mais belo pôr do sol gerado e ofertado pela natureza se eclipsa diante do menos bem trabalhado pôr de sol derivado da mão humana – de um pôr do sol pintado. Importa o trabalho do Espírito. Assim, o termo “belo” que aparece na passagem citada refere-se ao *belo artístico*, e, por sua vez, o *belo artístico* não é outra coisa senão a **obra de arte**. E aqui está em jogo o termo *Scheinen*.

* * *

Ao lado das expressões “manifestação da Ideia” ou “aparência sensível da Ideia”, pomos a proposição aristotélica “a arte imita a natureza”. Uma vez que Hegel, logo na Introdução aos *Cursos de estética*, recusa a noção de imitação, pode-se julgar à primeira vista que estamos diante de duas posições divergentes, ou até, que se excluem. A recusa hegeliana do termo “imitação”, dado seu caráter taxativo, sugere até mesmo que estamos diante de duas concepções distintas de arte e/ou de obra de arte.

Parece-me, entretanto, que estamos diante de um equívoco derivado de confusão terminológica, por força dos diferentes compromissos em relação à criação artística e a obra de arte, que o termo “imitação” assumiu ao longo de sua história. De fato, o termo “imitação” deve ser sempre considerado em função de seu comprometimento histórico.

Desde logo, já adianto que a noção de imitação recusada por Hegel como fundamento ou finalidade da obra de arte é a noção platônica tal como a encontramos formulada na *República*: a *imitação* como cópia da cópia, como simulacro, como reprodução fiel de um original, fonte de ilusão.

Ora, não é essa a carga de significação do termo “*mimesis*” no discurso aristotélico. De modo mais grave, conforme já insinuei, não se trata apenas de “carga de significação”, mas do alcance conceitual do termo “*mimesis*”. Portanto, tomando como ponto

de partida a consideração de sua carga de significação no texto aristotélico, se poderá então clarificar o valor conceitual de *mimesis* – importa enfatizar – no discurso aristotélico. E assim creio poder aproximar as duas proposições, de Aristóteles e Hegel – proposições essas que estabelecem o modo de ser da arte ou da obra de arte, e, assim, possuem um alcance ontológico

Enquanto a proposição aristotélica tem como ponto de apoio a noção de “imitação”, a hegeliana escora-se no termo “manifestação”. “Manifestação” e “imitação”: são estes os termos que devem ser aproximados.

Para o bom andamento da reflexão, devo fazer aqui um pequeno parêntese. O termo “*mimesis*” empregado nos textos gregos, seja de filósofos, seja de poetas, ou mesmo na língua geral, foi traduzido pelos latinos por “*imitatio*”. Esta tradução se consolidou. Entretanto, desde já certo tempo, alguns comentadores e tradutores sugeriram que a melhor tradução para *mimesis* – sobretudo no texto da *Poética* de Aristóteles – não é *imitação*, mas antes “representação”. Esta indicação reveste-se de importância para o curso da argumentação que apresentarei mais adiante⁵. Pelo momento, fica a indicação. Em hora oportuna retomarei essa discussão.

Pois bem: *manifestação* e *mimesis* são os apoios conceituais das proposições de Hegel e de Aristóteles. A tarefa à qual devo me ater é esta: ler a proposição hegeliana segundo a carga de significação ou o peso conceitual que o termo “*mimesis*” possui na proposição aristotélica. Se conseguir levar a bom termo essa leitura – Hegel segundo Aristóteles –, aí terei o primeiro passo para aproximar as duas proposições. Portanto, desde logo fica patente que não devemos ler o termo “*mimesis*” traduzido por “imitação”, segundo a fortuna que esse termo recebeu ao longo dos séculos –

⁵ Para testemunhar minha afirmação, lembro a tradução da *Poética* de Aristóteles feita por Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot (1980), que adotaram o termo “representação” para verter *mimesis* – e na Introdução dedicam algumas páginas a justificar tal escolha.

distanciando-se do significado aristotélico, seja na filosofia, seja na história da arte, seja na reflexão teórica sobre a arte.

Importa fazer algumas observações para bem desenvolver a questão proposta, pois há pontos de caráter terminológico que implicam considerações teóricas e que estão no bojo de nossa discussão. Trata-se do termo “natureza”, pois o que está em jogo é a compreensão da expressão “imitação da natureza”.

Talvez a mais importante alteração do termo “imitação” quanto a seu valor conceitual tenha ocorrido durante o Renascimento. Ou talvez fosse melhor dizer que no Renascimento foi plasmado um sentido peculiar para o termo “imitação”. E essa nova carga conceitual do termo “imitação”, adquirida entre o século XV e o XVII, possui um compromisso direto também com a nova carga conceitual imposta do conceito de **natureza**. Convido o leitor a se aplicar por um momento ao seguinte ponto: a partir da Ciência Nova – galilaico-kepleriana – e graças à fundamentação metafísica do racionalismo, uma concepção de **natureza** como *vis* – força –, e não como *anima* – princípio anímico, fonte do movimento –, redundou na identificação da **natureza** com o sensível imediato não produzido pelo homem, com a extensão, com a *res extensa* cartesiana, com uma concepção dos fenômenos naturais como algo de mensurável e quantitativo.

Os fenômenos naturais passaram a ser controlados – temos o nascimento do laboratório, da repetição dos fenômenos naturais, guardadas as mesmas condições de sua ocorrência na espontaneidade natural. Esta nova concepção de *natureza*, ao modelar um novo alcance conceitual para o termo “imitação”, desvalorizou a noção de *mimesis*, de *imitação*, quando referida à *natureza*, no sentido aristotélico.

O leitor que me acompanhou até aqui deve estar pensando: a questão é mais complexa.

É verdade. Mas tomo o Renascimento apenas como um exemplo. Poderia lembrar outros momentos nos quais o termo “imitação” passou por mutações. Mas, meu caro, considere que

o propósito aqui não é fazer uma história do termo “imitação”. Mas, para atendê-lo, cito laconicamente outras cargas conceituais conferidas a *imitação*. Aliás, durante o próprio Renascimento, a *imitação da natureza*, do sensível imediato – que na leitura platônica imprime desvalor à imitação, pois esta é então tida como mera cópia –, passa a ser vista de modo positivo como o escopo final do pintor.

Há uma pequena passagem de Boccaccio na qual este se refere a Giotto nos seguintes termos:

ele era um espírito tão excelente, que, ainda que a natureza, mãe de todos, sempre operante pela contínua revolução dos céus, modelasse o que bem entendesse, ele, com seu estilo, a sua pena e o seu lápis, o retrataria de tal modo, que parecesse não a semelhança, mas a própria coisa, de maneira que o sentido visual dos homens frequentemente se enganava a seu respeito, tomando por verdadeiro o que era apenas pintado⁶.

A reprodução fiel do objeto, ao contrário de ter caráter negativo, é apresentada como grande virtude e mesmo como realização fundamental da arte. Aí temos uma concepção de *imitação da natureza*: uma cópia fiel do sensível imediato, do objeto. Temos ali uma concepção de *imitação* de inspiração platônica levada ao excesso. Certamente não se trata da concepção aristotélica. Mas, antes de tratar da *mimesis* aristotélica, importa dar um breve passeio por outras fisionomias assumidas pela noção de *imitação*.

Durante o Renascimento convivem, dotadas de valor, tanto a

6 Citado por H. OSBORNE (*Estética e teoria da arte*. Trad. de O. M. Cajado. São Paulo: Cultrix, 1978, p. 56). Transcrevo aqui essa mesma passagem, em outra tradução: “Do outro, o nome foi Giotto; possuidor de talento de tão elevada excelência, que nada a Natureza nunca ofertou – ela que é a mãe de todas as coisas, e a que determina todo o contínuo girar dos céus – de que ele não obtivesse, com o estilo, com a pena, ou com o pincel, a reprodução tão fiel, a ponto de já não parecer idêntica, mas sim de se afigurar a própria coisa tomada por modelo; tanto é assim que, com muita frequência, nas coisas que ele pintou, se percebe que o sentido da vista, dos homens, se ilude, julgando objeto real o que, na verdade, somente está pintado” (BOCCACCIO. *Decamerão*. Trad. de T. Guimarães. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 328).

imitação como cópia fiel da natureza – isto é, do imediato sensível –, como a *imitação da natureza*, mas da natureza internalizada, a “coisa mental”, na clássica expressão de Leonardo. A noção de *imitação* que Hegel põe de lado é a exaltada por Boccaccio nos primeiros tempos do Renascimento. Ainda no Renascimento a concepção de *imitação* segundo Zêuxis, cuja fonte para nós é Cícero, ganha novamente cidadania no cenário das artes: imitação das partes de um todo tendo em vista outro todo. Zêuxis recruta cinco jovens para de uma copiar os lábios, de outra, os olhos, e ainda de outra o nariz, de uma quarta as faces e da quinta os cabelos. E assim temos o retrato de uma mulher ideal – no caso, trata-se da representação da imagem de Helena. Como disse, a questão é complexa, cheia de meandros e variações.

Ao mesmo tempo em que ganha desvalor, a *imitação* assume diferentes fisionomias dotadas de caráter positivo. De qualquer modo, segundo um olhar mais abrangente, sua relação com a *natureza* tal como foi concebida pela Ciência Nova é que lhe imprime desvalor. Mas, após o período renascentista, a *imitação* continua a circular ainda sob outras fisionomias. Por exemplo, a *imitação da natureza*, agora entendida como *imitação da bela natureza*, como queria Charles Batteux, em seu tratado *Les beaux-arts réduits à un même principe*, de 1746.

De resto, a partir da segunda metade do século XVIII, a então nascente “estética do gênio”, combinada com a visão empírico-matemática da natureza, acaba por conferir desvalor à noção de imitação. É a essa noção de imitação que Hegel se opõe logo na abertura dos *Cursos de estética*.

É preciso levar em conta também que a noção de natureza, no que se refere à imitação como princípio da atividade artística e da obra de arte, tanto para os artistas renascentistas como para o classicismo francês do século XVII, é posta como modelo, tem um caráter de modelo, tem um “ar” de modelo. E é esta concepção que domina o ambiente cultural hegeliano.

Como se vê, a proposição é sempre a mesma: “a arte imita a

natureza”. Mas os significados conceituais são distintos e, sobretudo, completamente distantes do aristotélico. São esses significados distantes do aristotélico, que não correspondem ao conceito de imitação cunhado por Aristóteles, que Hegel condena. E a recusa à “imitação da natureza” radicaliza-se com a geração romântica.

Lembrei o nome de Batteux. É preciso observar que, quando se dá a publicação de seu tratado, em 1746, Batteux já está se distanciando do classicismo tomado em seu sentido rigoroso, do império de Boileau, uma vez que já cede espaço ao gênio. Mas, não obstante, a *imitação* persiste como princípio de todas as artes: o princípio ao qual se refere no título de seu trabalho, que reúne todas as belas-artes, é a imitação, a *imitação da bela natureza*. Após a concessão de um lugar ao gênio por parte de Batteux, a expressão “imitação da natureza” é totalmente repudiada pelos românticos. O gênio nada imita, cria. Leia-se: o gênio não imita a natureza, não produz cópias ou simulacros. O valor mais alto da produção artística repousa no gênio: sujeito criador, *eu* dotado de uma potência criadora. Está claro que os românticos não tomam o termo “imitação” no sentido aristotélico, mas sim no de cópia servil.

Então, a obra de arte é tida como uma produção exclusiva da interioridade, que nada deve ao que pertence à esfera do “fora” do sujeito, muito menos à natureza, que é o reino do determinado, do repetitivo, que se opõe à liberdade

Assim, a concepção platônica de *imitação* da natureza não concorre para os anseios da consciência romântica: imitar opõe-se a criar. A cópia fiel da natureza – mais ainda, tomar por coisa presente o que é pintura, maneira de ver que Boccaccio tanto valoriza – é agora desprezada e, até mesmo, tida como dispositivo que não concorre para a arte. O artista define-se como um *eu* criador dotado de plena liberdade. A arte é tida como instauradora de formas originais. O *eu*, como potência criadora e liberdade de criação, faz da *imitação* uma noção e uma prática destituídas de valor.

Pois bem: como disse, não é meu interesse aqui fazer o esboço de uma história do termo “imitação”. Faço essas observações apenas para pontuar – ou melhor, ressaltar – a posição hegeliana: a recusa radical da imitação como finalidade da arte. E importa sobretudo frisar que a leitura feita por Hegel do termo “imitação”, como veremos de modo detalhado, não é aristotélica.

Em resumo, a recusa por parte de Hegel da noção de imitação, seja como finalidade da arte, seja como um princípio balizador da produção artística, parece-me, tem a ver com a estética do gênio e com a movimento romântico que dominou a segunda metade do século XVIII, sobretudo na Alemanha.

Dentro desse cenário, *imitação* e *criação* são noções antagônicas. É desse mal que Hegel, em sua doutrina estética, se ressent. Entretanto, em seu volumoso *Cursos de estética* dedica um espaço exíguo às noções de *gênio* e de *artista*. De imediato, isso nos parece algo estranho. Mas, de fato, nada há de estranho, pois a reflexão estética hegeliana é uma ontologia – está preocupada com o modo de ser da obra de arte. No entanto, é certo, também, que à sombra da ontologia da obra de arte está o gênio, o *eu* criador.

Retomemos a discussão, com os olhos voltados para o texto hegeliano. A recusa da *imitação* dá-se logo no início dos *Cursos de estética*, em que Hegel trata da Finalidade da Arte, seção que está incluída por sua vez na terceira parte da Introdução que tem por título “Concepções usuais da arte”.

Uma vez que o texto de nosso interesse é longo, vou me limitar a transcrever algumas passagens, aquelas significativas para nossa discussão. O leitor curioso, seguindo as instruções que darei em nota de rodapé, poderá ir ao tratado e se inteirar da passagem completa. Hegel abre o debate formulando a opinião corrente, segundo ele, de acordo com a qual a imitação da natureza é a finalidade da arte. Eis o texto:

Se neste contexto lançarmos um olhar sobre a consciência comum, sua concepção mais corriqueira que nos pode ocorrer é a que se refere ao

a) princípio da *imitação da natureza*. [65] Segundo esta opinião, a imitação enquanto habilidade de reproduzir fielmente as configurações naturais, tal como existem, deve constituir a finalidade essencial da arte e o sucesso desta representação (*Darstellung*) correspondente à natureza deve proporcionar a satisfação plena.

ð) Nesta determinação se encontra inicialmente apenas a finalidade inteiramente formal: que o homem faça pela segunda vez, na medida em que o permitam os seus meios, o que já está no mundo exterior e como aí está. Esta repetição, porém, pode ser imediatamente vista como um $\partial\partial$) esforço *supérfluo* [...] E, mais precisamente, este esforço *supérfluo* pode até ser considerado como um jogo presunçoso que ßß) fica aquém da natureza. [...] e, quando se restringe [a arte] à finalidade formal da *mera imitação*, oferece de fato apenas a dissimulação da vida em vez da vitalidade efetiva em geral. [...] [66] [...] No conjunto, podemos dizer que, por meio da mera imitação, a arte não poderá subsistir na competição com a natureza, mas será semelhante a um verme que empreende a perseguição de um elefante. [...] [67] [...] Reconhecemos nisso nada mais do que um artifício (*Kunststück*), que não é produção livre da natureza nem uma obra de arte (*Kunstwerk*). [...] [69] [...] Se atentarmos, pois, para as diferentes artes, imediatamente admitiremos que, embora a *pintura* e a *escultura* exponham objetos que sejam semelhantes aos naturais ou extraiam seu tipo essencialmente da natureza, em contrapartida, nem as obras da *arquitetura*, que também faz parte das artes *belas*, e muito menos as da poesia, na medida em que estas não se limitam à mera descrição, podem ser chamadas de imitações da natureza. [...]

Portanto, a finalidade da arte deve residir ainda em algo distinto da mera imitação formal do que está diante de nós, pois esta imitação em todos os casos só traz à luz *artifícios* (*Kunststücke*) técnicos, mas não *obras* de arte (*Kunstwerke*). [...] [70] [...] exigência de naturalidade enquanto tal não é, porém, o substancial e primordial que fundamenta a arte; portanto, mesmo que o aparecer exterior em sua naturalidade constitua uma determinação essencial, a naturalidade existente não é a *regra* da arte e nem a mera imitação dos fenômenos exteriores enquanto exteriores não é a *finalidade* da arte⁷.

7 G. W. F. HEGEL. *Cursos de estética...*, op. cit., v. 1, p. 62-5 (os itálicos estão no original). O leitor que tenha interesse na íntegra da passagem citada irá encontrá-la no Apêndice 2. A edição dos *Cursos de estética* feita por H. G. Hotho é de 1835. Se formos ao *Caderno de Von Ascheberg*, que data do curso proferido no inverno de 1820-1, a

Na visão hegeliana, contrapõe-se à concepção da arte como *imitação da natureza* comprometida com o sentido de cópia ou simulacro esta proposição: “a obra de arte é manifestação sensível da ideia”. Contraposição que pretendo desfazer, pois essa contraposição não compromete o sentido aristotélico de *imitação* – ainda mais, *de imitação da natureza*. Assim, conforme já disse de início e aqui reitero, a tarefa à qual me proponho é esboçar uma leitura não platônica, mas aristotélica da proposição hegeliana.

Será mediante uma leitura aristotélica da proposição hegeliana que poderemos, por fim, sugerir uma aproximação entre Hegel e Aristóteles, uma aproximação entre as duas proposições já citadas, que indicam, para cada autor, a origem e o modo de ser da obra de arte – seu princípio regulador.

Para que esse propósito seja atingido, importa primeiro esclarecer a proposição aristotélica que diz “a arte imita a natureza”. O termo “arte” é tradução do grego *techné*, “imita”, de *mimeitai* – tempo verbal que corresponde ao substantivo *mimesis* – e “natureza”, de *physis*.

Assim, temos:	a arte	imita	a natureza
	<i>techné</i>	<i>mimeitai</i> (é <i>mimesis</i> da)	<i>physis</i>

Desde logo, fica a advertência de acordo com a qual não devemos e nem podemos ler essa proposição segundo a concepção moderna de *natureza*, que se caracteriza como mecanicista – e como já lembrei –, regulada pelo conceito de força e, ainda, que encontra sua fonte de explicação nas relações de causa e efeito

recusa da noção de imitação já está presente. Cito passagem em tradução de Philip Keller, ainda não publicada: “A arte reside na **imitação da natureza**, na **excitação das paixões** e na **purificação das paixões**. Este último ponto de vista conduz-nos ao verdadeiro conceito da arte. / (5) **A arte reside na imitação da natureza**. Com isso só se pronunciou um interesse inteiramente formal, e ele pode propriamente ser considerado uma arrogância. Neste sentido a arte só é um triunfo particular da habilidade humana, que, contudo, deve permanecer atrás da natureza. Considerando-se assim só se nos defrontam artificios, e não obras de arte, uma vez que falta a união viva, a vida efetiva na natureza”.

entre os fenômenos. Ler Aristóteles segundo a concepção moderna de *natureza*, eis aí uma fonte de equívocos. Por força desse equívoco, a proposição aristotélica “a arte imita a natureza”, ao longo do tempo, ao longo de sua trajetória histórica, distanciou-se do sentido conceitual que possui em Aristóteles, em sua formulação original; na qual *natureza* é tradução de *physis*. Os latinos, ao traduzirem os compêndios dos autores gregos, empregaram o termo “*natura*” para designar *physis*. E esta tradução perpetuou-se. A carga conceitual do termo evoluiu, e a palavra permaneceu a mesma. E, com a palavra, a expressão “a arte imita a natureza”.

Assim, como disse e reitero, nos tempos modernos a noção de *natureza* (*natura*), ao contrário da noção de *physis*, passou a indicar – além da concepção mecanicista e da matematização dos fenômenos – a exterioridade sensível dos entes e dos fenômenos naturais, e não o ato de geração dessa exterioridade. Passou a designar o produto, e não, se me for permitido o uso de uma metáfora, o *trabalho* da natureza. Sob uma equivocada autoridade aristotélica, “natureza”, o acontecer espontâneo e exterior dos fenômenos materiais e sensíveis, foi reconhecida como modelo da produção artística

A tarefa que gostaria de compartilhar agora com o leitor consiste no esclarecimento dos termos “*physis*” – que, de modo geral, já adianto, significa o princípio gerador das coisas – e “*techné*”.

O exame dos termos “*techné*” e “*physis*” vai nos dar o sentido adequado de *mimesis* – imitação no sentido aristotélico. E veremos que não podemos tomá-lo como reprodução, cópia servil da exterioridade sensível, ou simulacro.

Essa proposição – “a arte imita a natureza” (*techné* – *mimesis*, *mimeitai* – *physis*) – não se encontra na *Poética*, mas no Livro II da *Physica*⁸. É sugestivo o fato de Aristóteles tratar da relação entre *techné* (*ars*, como traduziram os latinos) e *physis* na *Física*,

8 ARISTÓTELES, *Physica*, Livro II, 199a 8-19.

seu tratado sobre a natureza, e não na *Poética*, que, a propósito da tragédia, trata da prática artística e em que o termo “imitação” e seus derivados – “imitar”, “imitador”, “imitativo” – são fartamente empregados.

Na esperança de estar bem conduzindo a reflexão, atenho-me ao termo “*techné*”. Os latinos traduziram essa palavra por “*ars*”, e esta tradução consagrou-se não só nas línguas neolatinas, como também nas germânicas, seja por um equivalente linguístico, seja assumindo o termo latino (como *art*, em inglês; e *Kunst*, em alemão). Entretanto, não há uma colagem perfeita entre o termo grego e a palavra “arte” tal como a empregamos hoje. O termo grego, à época de Aristóteles e por ele empregado, cobre um número de atividades ou de objetos maior do que o termo “arte” tal como é usado hoje, em qualquer língua, usos esses herdados do Renascimento.

Techné designava não só o que hoje reconhecemos pela palavra “arte” – que envolve a pintura, a escultura, a arquitetura, a literatura, a música e outras atividades como a dança e a mímica, e ainda, ao longo do século XX, outras atividades, como o cinema, a fotografia, a videoarte, a *assemblage*, que foram também abrigadas debaixo do termo “arte”⁹ –, mas, além dessas atividades,

9 Sem dúvida, a aplicação do termo “arte”, que na segunda metade do século XX foi estendido a certas atividades e produtos, precisaria passar urgentemente por um crivo crítico. É o caso, por exemplo, de duas adolescentes que foram visitar a Bienal de São Paulo como parte de um trabalho escolar e, em dado momento, atendendo ao apelo da fome, foram à lanchonete instalada dentro das dependências da Bienal e pediram um *hamburger* e uma coca-cola, que passaram a comer e beber caminhando pelas salas da exposição. Após terem se fartado, ao contrário de jogarem os guardanapos, as embalagens, as garrafas e canudos de sucção em uma lixeira, por impaciência ou falta de educação, abandonaram os tais restos do lanche junto à parede de uma das salas expositivas. Não foi preciso mais do que 5 minutos para uma pessoa parar diante da obra e se pôr a admirá-la. E, assim, em 15 minutos já havia um aglomerado de visitantes da Bienal contemplando os guardanapos amassados, as embalagens sujas com restos de queijo, as garrafas e canudos de sucção como uma *instalação*, como uma obra. E ouviam-se, entre outros, comentários como estes: a existência de uma tensão entre o plástico (a garrafa de Coca-Cola) e o papelão (a embalagem do *hamburger*), o ritmo gerado pela espontaneidade no *tratamento* dos objetos, a violência contra o meio ambiente, a intenção (imagine!) desmistificadora da arte, e assim por diante. Outro caso foi o de um bem situado artista plástico colocar uma mula dentro de uma

designava igualmente a marcenaria, a carpintaria, a sapataria, a construção dos navios e sua condução, a estratégia militar, a medicina, o trabalho do ferreiro, a construção de pontes e muitas outras atividades e obras. *Techné*, portanto, designava toda atividade que se aplicasse a um ou mais materiais, implicando o manejo de instrumentos tendo em vista a confecção de um produto que a natureza não é apta para gerar.

Pois bem, para Aristóteles, todas essas artes – *technai* – imitam a natureza, isto é, são *mimesis* da *physis*. Aqui, é claro, nos importam as atividades que o termo “arte” designa no discurso hegeliano – que, como sabemos, aplica-se à arquitetura, à escultura, à pintura, à música e à poesia – e que estão contempladas no termo grego “*techné*”, tal como fora empregado ao tempo de Aristóteles.

Deve-se ainda levar em conta que o termo “*techné*”, é certo, designa habilidade, perícia, destreza, mas não se reduz a essas significações. Designa também, e talvez sobretudo, um conhecimento, um saber. Saber e conhecimento não só dos materiais e dos instrumentos, mas também do objeto que o artífice pretende produzir. O marinheiro deve ter habilidade no manejo do timão, mas deve conhecer os ventos e as correntezas; da mesma forma, o escultor deve ter habilidade no manejo do cinzel, mas deve conhecer o assunto que irá moldar. Assim, importa ao escultor conhecer o mármore e como esta matéria se comporta, assim como ter o domínio do instrumento, do cinzel, de seu manejo e de seu uso, mas deve possuir também um saber do mundo religioso do qual pretende fazer uma representação – a figura de um deus.

Assim, *techné* tem forte ligação com a palavra latina “*pro-ductus, a, um*” e com o verbo “*pro-duco, ere*” – quero dizer, com o sentido do termo “produção”. A palavra é construída pelo prefixo “*pro*”, que designa “ser a favor de”, “para adiante”, e o ver-

sala de galeria de arte e dizer que tínhamos ali uma *obra*. Certamente, o conceito de *arte* ou mesmo de *obra de arte* deve passar por um meticuloso exame.

bo “*duco, ere*”, conduzir, transportar, guiar, levar. “*Produco, ere*”: conduzir a favor de, em benefício de, conduzir para adiante¹⁰. O sentido forte de *techné* é produção. Portanto, o termo “*techné*” tem esse sentido de “conduzir algo em favor de algo”. Conduzir o mármore em favor da estátua, conduzir as palavras em benefício do poema, transportar as cores para uma representação, por exemplo, de uma paisagem. Não nos esqueçamos de que a palavra grega “*metáfora*”, tão cara ao universo artístico, significa “transporte”.

No vocabulário aristotélico, *techné* designa não só conduzir o bronze em favor da estátua, conduzir as palavras em favor do poema, mas também saber conduzir o navio em favor da viagem, saber conduzir a madeira em favor da cama. A diferença é que a condução do bronze ou das palavras tendo em vista a estátua ou o poema redundam em uma representação, enquanto a condução da madeira em favor da cama redundam em um objeto, e a condução do navio resulta em uma atividade que se esgota nela mesma.

Aqui peço licença ao leitor para fazer uma pequena digressão, muito valiosa para a reflexão que estou procurando encaminhar. De fato, quero apenas lembrar uma observação que já fiz mais atrás, mas que importa recordar e, até mesmo, enfatizar. Trata-se da tradução do termo “*mimesis*”, tal como está empregado por Aristóteles na *Poética*, por **representação**. Quero dizer: trata-se de reconhecer a possibilidade legítima de considerar o termo “*mimesis*” com o sentido conceitual de **representação**. Para tanto, lembro a argumentação de Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot, na Introdução à tradução que fizeram da *Poética* de Aristóteles, no sentido de adotar o verbo “imitar” por “representar”. Parece-me melhor transcrever a argumentação ali oferecida do que resumí-la; aliás, a passagem não é longa. Ei-la:

¹⁰ *Pro-ductus, a, um* – levado para adiante, apresentado, produzido, resolvido. *Pro-duco, ere* – conduzir para adiante, apresentar, dar à luz, produzir, criar. *Duco, ere* – conduzir, levar, transportar.

Comme le jeu dramatique qu'est le mime, la *mimèsis* est "poétique", c'est-à-dire *créatrice*. Non pas *ex nihilo*: le matériau de base est donné, c'est l'homme doué de caractère, capable d'action et de passion, pris dans un réseau d'événements. Ce donné, le poète ne l'imité pas comme on fait un décalque: c'est là le travail du chroniqueur, rivé au particulier contingent dont il consigne le souvenir – "ce qu'a fait Alcibiade ou ce qui lui est arrivé" (chap. 9, 51 b 11) –; le poète, lui, en tant que *mimètès*, construit, selon une rationalité qui est de l'ordre du général et de la nécessité, une "histoire" (*muthos*) avec ses actants fonctionnels. Il n'imité que pour *représenter*: les objets qui lui servent de modèles – (Edipe, Iphigénie, avec le caractère et les aventures que la légende leur prête – s'effacent derrière l'objet que compose Sophocle ou Euripide – l'histoire représentée qu'est l'*Edipe Roi* ou l'*Iphigénie à Aulis*. *Mimèsis* désigne ce mouvement même qui partant d'objets préexistants aboutit à un artefact poétique, et l'art poétique selon Aristote est l'art de ce passage. Mais, même si l'objet "imité" n'est jamais évacué – nous y insistons pour nous démarquer catégoriquement des tenants de la *mimèsis* comme pure création –, l'accent est mis sur l'objet représenté qui doit, pour être réussi (*kalôs ekhein*), obéir aux règles de l'art (*tekhnè*) telles que les définit Aristote.

On voit maintenant pourquoi, contre toute une tradition, nous avons choisi de traduire *mimeisthai*, non par "imiter", mais par "représenter": les connotations théâtrales de ce verbe et surtout la possibilité de lui donner pour complément, comme à *mimeisthai*, indifféremment l'objet-"modèle" et l'objet produit – au lieu qu'"imiter" excluait ce dernier, le plus important – ne pouvaient qu'emporter la décision".

Advirto desde logo que não se trata de acolher a tradução de *mimesis* por *representação* de modo sistemático. Aqui não importa tanto sustentar a tese dessa tradução, mas, antes, o interesse reside em reconhecer que se pode atribuir de modo convincente e razoável ao termo "imitação" – e sem violentar o texto aristotélico – o sentido de *representação*.

Retomemos o caminho de nossa reflexão. O trabalho do escultor é o de conduzir o bronze em favor de uma representação.

11 ARISTÓTELES. *La poétique*. Trad. e notas de R. Dupont-Roc, J. Lallot. Paris: Seuil, 1980, p. 20.

A estátua representa algo. A estátua representa um Deus objeto de devoção da comunidade. Certa pintura representa uma paisagem. Uma novela representa a trama entre personagens, por exemplo, dominadas pelo amor ou pelo ódio, pelo temor ou pela coragem. Assim, em relação a essa ou aquela arte (*technai*), a *techné* é um saber conduzir determinada matéria ou suporte em favor da representação. E *techné* envolve o saber dessa representação ou, ainda, um saber acerca do representado.

O poeta é dono de um saber na manipulação das palavras e na composição dos versos em favor de dar expressão, de manifestar, de representar, por sua vez, um saber – que pode estar contido em uma história ou no que é vivido na interioridade, como, por exemplo, a alegria do encontro amoroso ou o temor da morte próxima. O poema trágico – *Édipo Rei*, de Sófocles, ou *Romeu e Julieta*, de Shakespeare – é a expressão, a manifestação, a representação de uma sabedoria acerca do destino do homem. Esta observação não guarda compromisso com uma decisão acerca do sentido ou natureza do trágico, mas indica, apenas, que o poema trágico – qualquer que seja a decisão que se assuma sobre o trágico – manifesta e representa, por força da ação dos personagens, o destino de cada um deles – e que isso implica uma sabedoria. Assim, que fique claro, para evitar equívocos, que aqui não está em jogo a discussão sobre o trágico.

Assim, a carga de significação do termo “*techné*” importa habilidade, perícia, destreza no domínio dos materiais (pedra, som, palavra), e também no domínio dos instrumentos (o pincel, a espátula, a lira, o piano, a palavra), domínio esse exercido em favor de um saber.

Saber fazer e saber que se manifestam no objeto feito – no artefato. Trata-se, exatamente, do que diz a etimologia da palavra “artefato”: *feito com arte*. De um lado, temos a produção de um artefato, de algo artificial – cuja etimologia também nos remete à expressão “feito com arte”. Então, estamos diante da estátua ou do poema que implicam saber e saber fazer – domínio dos ins-

trumentos, do cinzel ou da palavra, e, conhecimento do objeto representado, o significado de um Deus ou a razão dos conflitos entre os personagens da tragédia. De outro lado, saber fazer e saber implicam o domínio da natureza, de seu comportamento e de suas exigências: a arte da medicina ou a arte da navegação. Impõem-se sempre um saber e um saber fazer. Aqui já se podem vislumbrar duas frentes de investigação: o *feito com arte*, um objeto, produzido pela imitação, *mimesis*, e a imitação que procura agir – isto é, imitar –, como a natureza.

Quando a natureza – *physis* – comete um erro, e então o organismo contrai doença, a *techné* – a arte – intervém para corrigir a *physis* (natureza) e devolver o organismo à saúde. Assim, a arte aplica-se à natureza para agir no lugar dela – mais precisamente, *como* ela. Entretanto, para esta reflexão que estou procurando encaminhar, interessa a *techné* relativa aos artefatos, às obras artificiais. Mas já vemos que a *techné* se exerce em relação aos objetos artificiais, da mesma maneira que atua em relação à natureza. A *techné* faz o artificial da mesma maneira que a natureza faz seus objetos. É o que já se pode depreender da proposição:

A arte	imita	a natureza
<i>techné</i>	<i>mimeitai</i>	<i>physis</i>

Nesta proposição, portanto, *imitar* (*mimeomai* ou *mimesis* – imitação) não é copiar, não é produzir uma simulação, um simulacro, uma ilusão ou a reprodução fiel de um original. Vemos com clareza que Aristóteles não emprega o verbo “imitar” (*mimeomai*) no sentido platônico¹².

Perdoe-me o leitor, mas aqui devo mais uma vez interromper

¹² Somente para cumprir a exigência da norma para a escrita de ensaios, segundo a qual se deve indicar a fonte bibliográfica quando se atribui uma afirmação a um autor, refiro em seguida apenas duas passagens de Platão, embora saiba que o leitor tem de memória os textos e os trechos nos quais o filósofo trata da questão da imitação. São eles: *República*, Livro X, 595a-608b, e *Sofista*, 233a e 236d.

o fio da discussão para trazer à tona outro aspecto que opõe Aristóteles a Platão em relação à significação do termo “imitação” e que diz respeito ao que tratei mais acima: a relação entre *mimesis* e saber.

Platão nega a posse de conhecimentos por parte dos poetas e artistas em inúmeras passagens de seus Diálogos; aqui me limito a lembrar um pequeno excerto do Livro X da *República*, que me parece definitivo. Aqui está: “Eis os pontos sobre os quais há acordo suficiente entre nós... *O imitador não conhece nada que valha a pena a respeito do que imita*, mas, ao contrário, a imitação é uma brincadeira, e não uma coisa séria”¹³.

Assim, para Platão, o poeta descreve uma guerra ou uma batalha em alto-mar, o artista pinta uma paisagem urbana, o escultor extrai da pedra a imagem de um atleta, mas nem o poeta conhece o comando dos exércitos, a estratégia do combate ou a condução dos navios, nem o artista sabe cumprir a constituição no governo das cidades, nem o escultor tem noção da educação dos homens. Nada sabem acerca dessas atividades. Apenas imitam, isto é, como já foi dito, produzem cópias, simulacros, ilusões – meras aparências distantes da verdade, aparências distantes das coisas como são enquanto são. Assim, a noção de *imitação* para Platão está destituída de *saber*.

Já para Aristóteles, a *imitação* é congênita ao homem e constitui-se em uma fonte primária de conhecimento. A *imitação* en-

¹³ Vale mais uma vez a indicação feita na nota anterior (PLATÃO. *A república*. Trad. de A. L. A. de A. Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2006; a citação encontra-se em 602b, na p. 391 dessa edição; o destaque é meu). Cito a mesma passagem na tradução de Léon Robin: “Voici donc les points, ainsi du moins qu’il apparaît, sur lesquels un accord acceptable s’est établi entre nous: *sur les chose qu’il imite l’imitateur ne sait rien qui vaille qu’on en parle*; un jeu et non pas une affaire sérieuse, voilà ce qu’est plutôt l’imitation” (*idem. La république*, v. 1. Trad. e notas de L. Robin. Paris: Gallimard, 1963; o destaque é meu). Cito também a mesma passagem em uma tradução para o espanhol: “parece, pues, que hemos quedado totalmente de acuerdo en esto: *en que el imitador no sabe nada que valga la pena acerca de las cosas que imita*; en que, por tanto, la imitación no es cosa seria, sino una niñería” (*idem. La república*. Ed. bilingüe por J. M. Pabon, M. F. Galiano. Madri: Instituto de Estudios Políticos, 1949; o destaque é meu).

volve *saber*. Selecciono duas passagens da *Poética*. No Capítulo IV lemos: “O imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador, e, por imitação, aprende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado”. E mais adiante, no Capítulo IX, temos a célebre distinção entre filosofia e história: “[...] pois a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular”. A poesia – e, por extensão, a arte –, produto da imitação, refere o universal e assim se aproxima da filosofia, isto é, do *saber*¹⁴.

A recusa de Hegel à imitação como finalidade da arte, portanto, não é a do sentido aristotélico. A rejeição hegeliana da noção de imitação é solidária da concepção platônica expressa no Livro X da *República*. Mas, atenção, não se veja aí um traço platônico no pensamento hegeliano, ou, ao menos, um platonismo localizado. A recusa da imitação por parte de Hegel deve-se antes a um romantismo latente no sistema e que se mostra claramente nesse caso pontual – o gênio como origem da obra de arte opõe-se à imitação como sua finalidade. A finalidade da arte é a plena originalidade.

Retomo a ordem de observações que vinha fazendo. Aristóteles não emprega o verbo **imitar** (*mimeomai*) e o substantivo **imitação** (*mimesis*) no mesmo sentido que esses termos possuem nos textos platônicos. Já temos aqui um indício de que a postura hegeliana não é conflitante com a proposição aristotélica: **a arte imita a natureza**, isto é, *techné-mimeitai-physis*.

Aristóteles não define o termo “*mimesis*”, mas podemos recuperar sua carga conceitual mediante a consideração de seus compromissos no interior dos textos da *Poética*, da *Physica* e da *Retórica*.

¹⁴ ARISTÓTELES. *Poética*. Trad., pref., intr., comentários e apêndices de E. de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966, p. 71 e 78. Os trechos citados encontram-se em 1448b e 1451b.

Mimesis constitui-se em um conceito por força de seu emprego nos livros citados, e neles graças aos compromissos que assume nas matérias às quais se aplica: a poesia trágica, o exercício da *techné* na *Physica* e o despertar em nós o prazer.

Há, entretanto, que considerar que o emprego de *mimesis* na *Physica* reveste-se da maior importância e é para lá que devemos voltar nosso olhar, pois é ali que se encontra a proposição “a arte imita a natureza”. É certo, entretanto, que não se trata de negligenciar o emprego de nosso termo nos outros dois tratados. Neles temos uma espécie de contraprova da carga conceitual de *mimesis* reconhecida na *Physica*.

Mas, antes, para benefício de nossa discussão, convém relembrar dois pontos que devem estar sempre presentes em nosso espírito e, ainda, adiantar algumas observações sobre a ideia de natureza – *physis* –, municiando-nos assim para bem conduzir a aproximação entre Hegel e Aristóteles.

Os dois pontos são os seguintes:

1º - conforme já dissemos, *natureza* como tradução de *physis* não designa o sentido moderno de natureza, englobando em seu significado mecânica e força. Insisto que tenhamos isso sempre em mente.

2º - e também a leitura de Hegel da proposição “a arte imita a natureza” atribui a ela, *natureza*, valores de significação próprios da modernidade, e não valores aristotélicos.

Agora é o momento de nos determos na concepção aristotélica de *physis*. São sete os sentidos que Aristóteles discerne para o termo “*physis*”. Todos os significados de *physis* arrolados por Aristóteles guardam um certo parentesco entre si, embora, em termos rigorosos, se distingam por força de certas conotações peculiares a cada um¹⁵.

15 São sete os sentidos que Aristóteles reconhece para *physis*: 1) origem ou nascimento, 2) semente, 3) fonte do movimento ou da mudança, 4) matéria primitiva, 5) essência ou forma das coisas naturais, 6) essência ou forma em geral, 7) essência das coisas que

O sentido do termo “*physis*” assumido por Aristóteles, tal como o temos na *Metafísica*, assim se formula: a essência das coisas que possuem uma fonte de movimento em si mesmas¹⁶.

É essa noção de natureza – *physis* – que a arte imita. Quando falamos acerca de natureza (*physis*), estamos aludindo a um princípio de desenvolvimento, organização e movimento por si mesmos – como, por exemplo, o brotar de uma flor, do botão ao florescimento, e daí até a perda das pétalas. Aqui não está em jogo o arco da vida – *bios* –, do nascimento à morte, mas sim o fato de a roseira, por exemplo, promover por si própria o aparecimento do botão e o seu desenvolvimento em direção à flor plena e, enfim, ainda por si própria assumir uma organização.

Tal concepção de natureza – *physis* – é imitada pela arte – *techné*.

Parece-me, então, que se pode falar da natureza – *physis* – como geração espontânea, e, assim, o termo guarda alguma relação com os significados de origem e semente ou princípio de geração, embora Aristóteles não empregue, como quer Collingwood, o termo “natureza” – *physis* – naqueles sentidos de maneira estrita.

Ao lado dessas observações, creio ser também muito proveitoso para nossa discussão atentar para outra distinção em relação ao conceito de natureza. Trata-se de estabelecer a diferença entre as expressões “*natura naturans*” e “*natura naturata*”.

Hoje, com frequência, esses termos, quando lembrados, são referidos a Espinosa. Mas, dos compromissos teóricos que as expressões “*natura naturans*” e “*natura naturata*” possuem na *Ética* de Espinosa, interessa-nos apenas o caráter criador atribuído à pri-

possuem uma fonte de movimento em si mesmas (R. G. COLLINGWOOD. *Idea de la naturaleza*. Trad. de E. Imaz. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1950, p. 98-101).

¹⁶ ARISTÓTELES. *Metafísica*. Ed. trilingue de V. G. Yebra. Madri: Gredos, 1990. A passagem na qual Aristóteles trata do conceito de *physis* – natureza – encontra-se no Livro V, 4.

meira e, à segunda, o de produto passivo daquele processo. Além disso, mais importa o fato de aquelas expressões possuírem uma longa história, que, a rigor, remonta ao próprio Aristóteles – em particular, ao Capítulo 1 do Livro II da *Physica*.

É claro que as referidas expressões não aparecem no texto aristotélico, mas pode-se vislumbrá-las, mediante interpretação, graças à distinção de dois empregos da palavra “*physis*”. A citação de uma pequena passagem ilustra a diferença entre *natureza naturante* e *natureza naturada*.

Quant à la nature qu'on entend au sens de génération, on devrait dire d'elle bien plutôt que c'est un acheminement vers la nature. [...] L'être que la nature produit va de quelque chose à quelque chose, ou se développe naturellement pour aller à quelque choses. A quoi va-t-il par ce mouvement naturel? Ce n'est pas apparemment à ce dont il vient; mais c'est à ce qu'il doit être. Donc la nature, c'est la forme¹⁷.

A propósito desta passagem, J. Barthélemy Saint-Hilaire comenta:

Au sens de génération, dans la langue grecque ce rapprochement de signification est assez facile, parce que la même racine qui donne le mot de Nature peut exprimer en outre l'idée de génération. Dans notre langue aussi le mot de Nature se rapproche de celui de Naître¹⁸.

A observação vale também para a língua portuguesa.

Physis, segundo sua concepção primitiva como *geração* – nascimento e crescimento –, implica que o gerado – o que nasce e o que cresce – possui um *érgon* na direção de seu *eidos*. Então, a natureza é processo naturante na direção da forma naturada.

Está aqui em jogo a concepção da *natureza* como *enteléquia*.

17 ARISTÓTELES. *Physique*, Livro II, 1, 193b, §21. Trad. de J. B. Saint-Hilaire. Paris: De Ladrangue, 1862.

18 *Id.*, *ibid.*

A doutrina da *enteléquia* implica o poder criador – da natureza – e a realização plena e completa de determinada tendência, potencialidade ou possibilidade natural. Pode-se então reconhecer e distinguir a *natureza* como *naturans* e como *naturata*. Assim, a *natureza* caracteriza-se como processo *naturante* **na direção** da *natureza* como forma *naturada*. Natureza – *physis* – possui uma acepção ativa e outra passiva, perfeitamente distintas.

Natura naturans corresponde ao significado de *physis* que designa, antes de tudo, o oculto princípio da geração e da corrupção de todos os seres naturais. *Natura naturata* designa o estado acabado da natureza, posta como objeto. *Natura naturans* é o florescer da planta, e a *natura naturata* é a planta posta no vaso. *Natura naturans* é como um sujeito que age; *natura naturata* é o objeto posto, acabado, inerte.

Na expressão “a arte imita a natureza” o termo “natureza” refere-se ao princípio ativo, à natureza como *naturante*, e não ao produto inerte desse processo. É o princípio ativo de *naturans* que a *techné* imita. É deste princípio que a *mimesis* se ocupa. A noção de *imitação* no sentido tomado por Platão refere-se à sua acepção passiva – à natureza como objeto aí posto.

Nossa questão pode ganhar a seguinte formulação: “a *mimesis* refaz o caminho da *physis* (*natura naturans*) para apresentar (tornar presente) uma obra (*natura naturata*) por meio da *techné* (arte)”, ou – os termos agora esclarecidos – “a arte (*techné*) é imitação (*mimesis*) da natureza (*physis*)”.

Aí temos a interpretação centrada nos termos “*techné*”, “*mimesis*”, “*physis*”.

Agora convido o leitor a voltar-se para o próprio texto aristotélico, à proposição que tem como tradução consagrada *a arte imita a natureza*, no Livro II da *Physica*

Antes, porém, convém lembrar, para que tenhamos sempre presente em nosso espírito – pois importa decisivamente para nossa discussão –, que a carga conceitual da noção de natureza assumida por Hegel é própria da Ciência Nova renascentista, marca-

da pela mecânica e pela causalidade. A natureza é vista como um jogo de forças do mundo físico. Tal posição é totalmente estranha à visão aristotélica de natureza, como já vimos.

Eis a passagem do Livro II da *Física* de Aristóteles:

En outre, partout où il y a une fin, les termes antérieurs et les termes consécutifs sont faits en vue de la fin. Donc, selon qu'on fait une chose, ainsi se produit-elle par nature, et selon que la nature produit une chose, ainsi la fait-on, à moins d'empêchements. Fait-on une chose en vue d'une fin? sa production naturelle sera en vue de cette fin. Par exemple si une maison était chose engendrée par nature, elle serait produite de la façon dont l'art en réalité la produit; au contraire, si les choses naturelles n'étaient pas produites par la nature seulement, mais aussi par l'art, elles seraient produites par l'art de la même manière qu'elles le sont par la nature. L'un des moments est donc en vue de l'autre.

Maintenant, d'une manière générale l'art ou bien exécute ce que la nature est impuissante à effectuer, ou bien l'imité. Si donc les choses artificielles sont produites en vue de quelque fin, les choses de la nature le sont également, c'est évident; car dans les choses artificielles comme dans les naturelles les conséquents et les antécédents sont entre eux dans le même rapport¹⁹.

Esta passagem testemunha que a produção efetuada pela *techné* – vale dizer, a produção da obra de arte no que importa para os nossos interesses –, na visão aristotélica, não é cópia fiel do real, do **aí posto**, mas exposição do próprio real. Pois, há isonomia entre arte (*techné*) e natureza (*physis*): há isonomia na produção das coisas entre a *techné* e a *physis*. E esta isonomia entre arte e natureza é realizada pela *mimesis*.

Uma vez esclarecido o conceito de *mimesis* – de seu emprego nos textos aristotélicos e, portanto, na expressão “a arte imita a natureza” –, agora então podemos confrontá-lo com a proposi-

¹⁹ Para que o leitor possa aprimorar a leitura desta passagem, dado o papel de extraordinária importância que desempenha na reflexão que estou procurando encaminhar, cito outras duas traduções que se encontram no Apêndice 3.

ção hegeliana “a obra de arte é manifestação sensível da Ideia”. E deste modo creio atingir o propósito ao qual me lancei, ou seja, assim como na visão aristotélica a obra de arte expõe o real – já que há isonomia entre arte e natureza –, do lado hegeliano a obra de arte, mediante o sensível e como sensível, expõe a Ideia – a realidade. Outra formulação com sabor hegeliano é esta: a razão que se manifesta na história *manifesta-se* de modo efetivo na arte. Parece-me, portanto, que se pode indicar uma aproximação entre *mimesis* – imitação ou representação – no sentido aristotélico e *manifestação*. A *arte imita a natureza*, ou seja, a *techné* é uma *mimesis* da *physis*, e a *arte manifesta a Ideia*.

Mais uma vez, sinto-me aqui obrigado a fazer um pequeno parêntese, importante para o bom andamento da discussão. Alguém poderia levantar a seguinte objeção: a obra de arte, já que manifestação – como quer Hegel –, e, pior, manifestação sensível, dá-se no âmbito da aparência, e, como tal, suas manifestações são ou podem ser ilusões, simulacros.

Hegel levou em conta essa possível objeção e a enfrentou de frente. A resposta é incisiva: há que distinguir a aparência que turva o real e a aparência que é essencial para a efetividade, que põe a efetividade diante de nossos olhos. É matéria tratada logo nas primeiras páginas dos *Cursos de estética*. A passagem é um pouco longa para ser aqui citada; vou selecionar alguns trechos e creio que serão suficientes para dar conta da tal objeção.

[21] [...] No que diz respeito à *falta de dignidade* do elemento artístico de modo geral, a saber, da *aparência* e de suas *ilusões*, esta objeção seria correta caso a aparência pudesse ser tomada como “algo que não deve ser” [*Nichtseinsollende*]. Contudo, a própria *aparência* é essencial para a *essência*; a verdade nada seria se não se tornasse aparente e aparecesse [*schien und erschien*], se não fosse *para* alguém, *para* si mesma como também para o espírito. [...] [22] [...] Por sua vez, a arte arranca a aparência e a ilusão inerentes a este mundo mau e passageiro daquele verdadeiro Conteúdo dos fenômenos e lhe imprime uma efetividade superior, nascida do espírito. Longe de ser, portanto, mera aparência, deve-se atri-

buir aos fenômenos da arte a realidade superior e a existência verdadeira, que não se pode atribuir à efetividade cotidiana. [...] [23] [...] No confronto com a aparência da existência sensível imediata e da historiografia, porém, a aparência da arte tem precedência, na medida em que significa através de si e aponta a partir de si para algo de espiritual, que por meio dela deve ser representado²⁰.

Hegel faz uma pequena ginástica conceitual para justificar a aparência como lugar dos objetos artísticos, já que a obra de arte é um sensível e manifesta-se como sensível. Há que distinguir a aparência das coisas empíricas (da efetividade cotidiana) e o aparecer da Ideia nos objetos artísticos – na arte, a aparência é o elemento em que a verdade se *mostra*.

Assim, para Hegel, o fato de a obra de arte ser uma manifestação que se dá no, pelo e como sensível não a desqualifica. A aparência, enquanto manifestação artística, é dotada de dignidade.

Retomemos nossa discussão. A arte ao fazer uma obra a faz da mesma maneira que a natureza a faria; e, também, se a natureza fizesse uma obra – uma estátua, um romance, uma casa –, a faria como a arte a faz. Se a natureza fizesse uma tragédia, *Édipo Rei*, a faria como a arte a fez, como Sófocles a compôs.

Em suma, se a natureza produzisse bens espirituais, os produziria como a arte os produz, e, do mesmo modo, a obra de arte, no plano sensível, servindo-se do sensível – do mármore, das tintas, dos sons, da voz –, no âmbito da aparência, manifesta um dado espiritual – um poema trágico ou a pintura de uma paisagem –, o qual exprime um momento da Ideia.

Dessa maneira podemos estabelecer uma aproximação entre Aristóteles e Hegel, entre a proposição aristotélica “a arte imita a natureza” e a proposição hegeliana “a obra de arte é manifestação sensível da Ideia”.

²⁰ G. W. F. HEGEL. *Cursos de estética*, op. cit., v. 1, p. 33-4; os itálicos estão no original (*idem*, *Vorlesungen über die Ästhetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986, v. I, p. 21-3). O leitor interessado poderá ler no Apêndice 4, na íntegra, a passagem citada.

Contando com a paciência do leitor, impõe-se aqui ainda mais um pequeno parêntese: sabemos que Hegel atribui maior valor à arte do que à natureza. A produção da obra de arte é um ato do espírito e, assim, superior à natureza. Mas, atenção, a natureza que Hegel opõe à arte – e dotada de inferioridade em relação à arte – não é a correspondente à noção de *physis* aristotélica. A noção de natureza assumida por Hegel, conforme já foi dito, é a de *natura naturata*, é a natureza vista como objeto, segundo o princípio da causalidade, é a noção de natureza advinda do Renascimento.

Agora cumpre lembrar outro ponto, que conferirá maior consistência a esta tentativa de aproximar Aristóteles e Hegel. Trata-se do seguinte: “manifestação sensível da ideia”, “expressão sensível da ideia” são proposições que indicam um sentido ativo, uma atividade, ou seja, *produzir no sensível uma representação*. Ora, “a arte imita a natureza” (a *physis*) é também uma proposição que tem sentido ativo²¹. E, tendo em vista o que hoje chamamos de *arte*, trata-se de produzir representações.

Representar, imitar, manifestar, exprimir, tornar presente, expor são termos que constituem uma família nocional, que guardam entre si laços não só semânticos, mas conceituais. Dizer que *a obra de arte é manifestação sensível da ideia* é o mesmo que afirmar *a obra de arte é representação sensível da ideia*, que é o mesmo que enunciar *a obra de arte é imitação sensível da ideia*. Nos dois casos, de Aristóteles e de Hegel, no que se refere ao que hoje chamamos de **arte**, *imitar* e *manifestar* assinala a produção de **representações**. Tal é a aproximação que anunciei entre **imitação** e **manifestação**, uma indicação de que é possível uma leitura aristotélica da definição hegeliana de obra de arte.

Podemos, entretanto, ainda dar um passo adiante, na derradeira etapa, e fortalecer a argumentação à qual estou me propondo.

21 Na língua grega o sufixo *sis* é indicativo de atividade, de algo ativo.

Se imitação tem caráter de produção, então podemos dizer que a *obra de arte produz a Ideia* que se manifesta no sensível, *tal como* a ideia se autoproduz ao constituir o real – ou mesmo, ao se constituir enquanto real –, *tal como* a ideia se produz enquanto realidade, *tal como* a ideia se produz enquanto história. Assim, a Ideia que se dá na obra de arte – a representação de algo real – é imitação (*mimesis* no sentido aristotélico) da Ideia enquanto realidade e verdade – numa linguagem parmenídica, “do que é enquanto é”.

Em continuidade, no âmbito do Espírito Objetivo, pode-se dizer: a obra de arte manifesta significações da realidade e assim põe diante de nossos olhos o acontecer da história. A obra de arte imita o *fazer-se* da história. Em uma linguagem cara ao ouvido hegeliano: a obra de arte mostra – expõe, imita, manifesta – o desenvolvimento da Razão. E ela – a obra de arte – se faz segundo esse desenvolvimento. E então podemos dizer: da mesma maneira que a história é trabalho da razão, a arte é a razão que se manifesta servindo-se de um sensível. Aqui cabe lembrar a divisa hegeliana que se encontra no prefácio aos *Princípios da filosofia do direito*:

“O que é racional é real e o que é real é racional”.

Podemos dizer, portanto, que a arte cria os seus produtos – as obras de arte individuais – da mesma maneira que a Razão produz a história, ou segundo a mesma *forma* (Ideia) pela qual a história manifesta a Razão. Aí está a posição da *imitação* – da *mimesis*, mas no sentido aristotélico.

Podemos desdobrar essa relação de duas mãos que acabamos de fazer. Assim como há, na posição aristotélica, um paralelo entre arte (*techné*) e natureza (*physis*), há também um paralelo, no caso de Hegel, entre a arte que manifesta a Ideia e a ideia manifesta na história. Ou, ainda, a Ideia que se manifesta na obra de arte não difere da Ideia que se manifesta na história.

A representação que se manifesta na obra de arte não é, por-

tanto, um subproduto derivado da cópia servil, do simulacro; como o seria se adotássemos o sentido platônico de *mimesis*.

No caso hegeliano, o artista, por força da arte, faz aparecer a Ideia, faz a Ideia manifestar-se como obra, no sensível, e esse fazer tem o caráter da imitação (*mimesis*) no sentido aristotélico – tal como a *mimesis* é tratada na *Física*, em que Aristóteles estabelece o paralelo – ainda mais, a correspondência – entre a *techné* (a arte) e a *physis* (a natureza).

Espero que o esforço de reflexão ao qual me propus permita vislumbrar uma aproximação entre Aristóteles e Hegel, entre imitação e manifestação. A aproximação destes dois termos, por sua vez, justifica o propósito de relacionar as duas proposições basilares: “a arte imita a natureza” e “a obra de arte é manifestação sensível da Ideia”.

De resto, que o leitor, benévolo, seja clemente em seu juízo sobre meu esforço de reflexão e que tenha encontrado aqui, ao menos, algumas migalhas para alimentar seu espírito.

* * *

Antes de terminar quero fazer duas rápidas observações. Com base no que aqui foi tratado, talvez se possa dizer que tanto a noção aristotélica de *imitação* quanto a de *manifestação* empregada por Hegel possuem caráter ontológico. Esta discussão seria extremamente interessante, sobretudo em relação à proposição aristotélica – “a arte imita a natureza” –, pois a destituiria de valor ou caráter normativo. *A arte imita a natureza* – à semelhança de *a obra de arte é manifestação sensível da Ideia* – não é uma norma, não é uma regra.

Outra discussão que pode ter aqui seu ponto de partida, agora centrada estritamente em Hegel, refere-se a um confronto entre arte e filosofia: de um lado a manifestação da Ideia e, de outro, a apreensão da Ideia no conceito.

Apêndice 1

Sagten wir nun, die Schönheit sei Idee, so ist *Schönheit* und *Wahrheit* einerseits *dasselbe*. Das Schöne nämlich muss wahr an sich selbst sein. Näher aber *unterscheidet* sich ebensosehr das Wahre von dem Schönen. *Wahr* nämlich ist die Idee, wie sie als Idee ihrem Ansich und allgemeinem Prinzip nach ist und als solches gedacht wird. Dann ist nicht ihre sinnliche und äussere Existenz, sondern in dieser nur die *allgemeine Idee* für das Denken. Doch die Idee soll sich auch äusserlich realisieren und bestimmte vorhandene Existenz als natürliche und geistige Objektivität gewinnen. Das Wahre, das als solches ist, existiert auch. Indem es nun in diesem seinem äusserlichen Dasein unmittelbar für das Bewusstsein ist und der Begriff unmittelbar in Einheit bleibt mit seiner äusseren Erscheinung, ist die Idee nicht nur wahr, sondern *schön*. Das *Schöne* bestimmt sich dadurch als das sinnliche *Scheinen* der Idee.

G. W. F. Hegel. *Ästhetik*. v. 1. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt, s/d. Ed. de F. Bassenge, p. 117 (*Vorlesungen über die Ästhetik*. v. I. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986, p. 151. G. W. F. Hegel Werke, v. 13).

Parece-me que é uma salutar lição verificar como outros tradutores trataram determinado termo ou passagem. Tal comparação certamente permite-nos apropriar-nos de nuances – por vezes decisivas – do conceito em discussão. Assim, transcrevo outras traduções da passagem citada.

Se dissemos que a beleza é Ideia, *beleza* e *verdade* são, por um lado, *a mesma coisa*. O belo, a saber, deve ser verdadeiro em si mesmo. Mais precisamente, porém, o verdadeiro se *distingue* igualmente do belo. A Ideia é *verdadeira* tal como ela é segundo seu em-si e princípio universal e, enquanto tal, é pensada. Em tal caso, sua existência sensível e exterior não é para o pensamento e sim nesta existência apenas a *Ideia universal* é para o pensamento. Mas a Ideia também deve realizar-se exteriormente e alcançar existência determinada e presente enquanto objetividade natural e espiritual. O verdadeiro que enquanto tal é também existe. Na medida em que o verdadeiro nesta sua existência exterior é imediatamente para a consciência e o conceito permanece imediatamente em

unidade com seu fenômeno exterior, a Ideia não é apenas verdadeira, mas também *bela*. O *belo* se determina, desse modo, como *aparência* [*Scheinen*] sensível da Ideia.

G. W. F. Hegel. *Cursos de estética*. v. 1. Trad. de M. A. Werle. São Paulo: Edusp, 1999, p. 126.

Puisque nous avons dit que la beauté est idée, alors *beauté* et *vérité* sont, d'un côté, la même chose. En effet, le beau doit nécessairement être vrai en soi-même. Mais à y regarder de plus près, le vrai se *distingue* également et tout aussi bien du beau. *Vraie* en effet est l'idée telle qu'elle est en tant qu'idée selon son en-soi et son principe universel, et qu'elle est pensée comme telle. Dans ces conditions, ce qui est pour la pensée, ce n'est pas son existence sensible et extérieure, mais en celle-ci uniquement l'*idée universelle*. Cependant, l'idée doit aussi se réaliser extérieurement et conquérir, comme objectivité naturelle et spirituelle, une existence donnée déterminée. Le vrai qui est en tant que tel a aussi une existence. Or, pour autant que dans cette sienne existence extérieure il est immédiatement pour la conscience et que le concept reste immédiatement en unité avec sa manifestation phénoménale extérieure, l'idée n'est pas seulement vraie, mais *belle*. Le *beau* se définit par là comme le *paraître* sensible de l'idée.

Em nota de rodapé os tradutores advertem: “*Das Scheinen*: infinitif substantivé de *scheinen*, paraître et luire”.

G. W. F. Hegel. *Cours d'esthétique*. v. 1. Trad. de J.-P. Lefebvre, V. von Chenck. Paris: Aubier, 1995, p. 152 e 153.

Si hemos dicho que la belleza es la idea, hemos de advertir que la *belleza* y la *verdad* bajo un aspecto son lo *mismo*, pues lo bello tiene que ser verdadero en sí mismo. Sin embargo, examinado el problema más de cerca, lo verdadero se distingue asimismo de lo bello. En efecto, es *verdadera* la idea en tanto ella es según su en sí y su principio general y es pensada como tal. En consecuencia, la idea no es la existencia sensible y externa, sino, en ésta, solamente la *idea general* para el pensamiento. No obstante, la idea también tiene que realizarse externamente y alcanzar una determinada existencia dada como objetividad natural y espiritual. La verdadera, que es como tal, existe también. Pero en tanto en esa

existencia exterior es inmediatamente para la conciencia y el concepto permanece inmediatamente en unidad con su aparición exterior, la idea no sólo es verdadera, sino también *bella*. Así lo *bello* se determina como la *irradiación* sensible de la Idea.

Lecciones de estética. v. 1. Trad. de R. Gabás. Barcelona: Península, 1989, p. 101.

En disant donc que la beauté est idée, nous voulons dire par là que beauté et vérité sont une seule et même chose. Le beau, en effet, doit être vrai en soi. Mais, à y regarder de près, on constate une différence entre le beau et le vrai. L'idée, en effet, est vraie, parce qu'elle est pensée comme telle, en vertu de sa nature et au point de vue de son universalité. Ve qui s'offre alors à la pensée, ce n'est pas l'idée dans son existence sensible et extérieure, mais dans ce qu'elle a d'universel. Cependant, l'idée doit aussi se réaliser extérieurement et acquérir une existence définie, en tant qu'objectivité naturelle et spirituelle. Le vrai, comme tel, existe également, c'est-à-dire en s'extériorisant. Pour autant que, ainsi qu'extériorisé, il s'offre également à la conscience et que le concept reste inséparable de sa manifestation extérieure, l'idée n'est pas seulement *vraie*, mais elle est également *belle*. Le beau se définit ainsi comme la *manifestation sensible* de l'idée.

G. W. F. Hegel. *Esthétique*. v. 1. Trad. de S. Jankélévitch. Paris: Aubier, 1944, p. 144.

Maintenant, si nous disons que la *beauté* est l'*idée*, c'est que beauté et vérité, sous un rapport, sont identiques. Cependant il y a une différence entre le *vrai* et le *beau*. Le vrai est l'idée lorsqu'elle est considérée en elle-même dans son principe général et en soi, et qu'elle est pensée comme telle. Car ce n'est pas sous sa forme extérieure et sensible qu'elle existe pour la raison, mais dans son caractère *général* et *universel*. Lorsque le vrai apparaît immédiatement à l'esprit dans la réalité extérieure et que l'idée reste confondue et identifiée avec son apparence extérieure, alors l'idée n'est pas seulement *vraie*, mais *belle*. Le beau se définit donc comme la *manifestation sensible de l'idée* (*das sinnliche Scheinen der Idee*).

G. W. F. Hegel. *Esthétique*. v. 1. Trad. de C. Bénard. Paris: Librairie Germer-Baillière, 1875, p. 37.

Importa destacar que Bénard, no corpo do texto, transcreve o original alemão para a sua tradução da expressão “*das sinnliche Scheinen der Idee*” (“*manifestation sensible de l’idée*”); de modo que fica patente a sua opção pelo termo “*manifestation*” como tradução de “*Scheinen*”. Uma opção consciente.

Cito a parte final da mesma passagem em outra versão da tradução de Charles Bénard, editada por Benoît Timmermans e Paolo Zaccaria, que a reviram e completaram. Aqui substituíram “*manifestation*”, termo empregado por Bénard, por “*apparence*”.

Or l’idée doit aussi se réaliser elle-même à l’extérieur et acquérir une existence présente et spécifique en tant qu’objectivité naturelle et spirituelle. Le vrai, comme tel, existe également. Si le vrai, dans son existence extérieure, apparaît immédiatement à la conscience, et si le concept demeure immédiatement unifié avec son apparence extérieure, alors l’idée n’est pas seulement vraie, mais *belle*. Le *beau* se détermine donc comme l’*apparence* sensible de l’idée.

G. W. F. Hegel. *Esthétique*. v. 1. Trad. de C. Bénard, rev. e compl. por B. Timmermans, P. Zaccaria. Paris: Le Livre de Poche, 1997, p. 177.

Se abbiamo detto che la bellezza è idea, *bellezza* e *verità* sono per un verso *la stessa cosa*. Il bello cioè non può non essere vero in se stesso. Ma più in particolare il vero si *differenzia* parimenti dal bello. *Vera* infatti è l’idea quale essa è ed è pensata in quanto idea, secondo il suo in sè ed il suo principio universale. In tal caso non la sua esistenza sensibile ed esterna, ma in questa solo l’*idea universale* è per il pensiero. Tuttavia l’idea deve anche realizzarsi esternamente ed acquistare una determinata esistenza attuale come oggettività naturale e spirituale. Il vero che è come tale, esiste anche. In quanto ora esso è immediatamente per la coscienza in questa sua esistenza esteriore ed il concetto rimane immediatamente in unità con la sua apparenza esterna, l’idea non solo è vera, ma è anche *bella*. Il *bello* si determina perciò come la *parvenza* sensibile dell’idea.

G. W. F. Hegel. *Estetica*. v. 1. Trad. de N. Merker, N. Vaccaro. Milão: Feltrinelli, 1963, p. 150-1.

Apêndice 2

3. Finalidade da arte

Perguntamos, pois, qual o interesse, a *finalidade* que o homem se propõe na produção de tal conteúdo na Forma de obras de arte. Este foi o terceiro ponto de vista que estabelecemos com relação à obra de arte, cuja discussão pormenorizada nos conduzirá finalmente ao verdadeiro conceito da própria arte.

Se neste contexto lançarmos um olhar sobre a consciência comum, sua concepção mais corriqueira que nos pode ocorrer é a que se refere ao a) princípio da *imitação da natureza*. [65] Segundo esta opinião, a imitação enquanto habilidade de reproduzir fielmente as configurações naturais, tal como existem, deve constituir a finalidade essencial da arte e o sucesso desta representação [*Darstellung*] correspondente à natureza deve proporcionar a satisfação plena.

α) Nesta determinação se encontra inicialmente apenas a finalidade inteiramente formal: que o homem faça pela segunda vez, na medida em que o permitam os seus meios, o que já está no mundo exterior e como aí está. Esta repetição, porém, pode ser imediatamente vista como um αα) esforço *supérfluo*, pois já temos diante de nós o que as pinturas, encenações teatrais e assim por diante expõem imitando, a saber, animais, cenas naturais e acontecimentos humanos que têm lugar em nossos jardins, na própria casa ou no círculo mais estreito ou mais amplo de nossas relações. E, mais precisamente, este esforço *supérfluo* pode até ser considerado como um jogo presunçoso que ββ) fica aquém da natureza. Pois a arte é limitada em seus meios de exposição e pode produzir apenas ilusões unilaterais, como, por exemplo, só pode produzir a aparência da efetividade para *um* sentido e, quando se restringe à finalidade formal da *mera imitação*, oferece de fato apenas a dissimulação da vida em vez da vitalidade efetiva em geral. É notório que os turcos, enquanto maometanos, não toleram pinturas, reproduções da figura humana e assim por diante. Quando James Bruce²², em sua viagem à Abissínia, mostrou pinturas de peixes a um turco, deixou-o imediatamente perplexo, mas logo em seguida recebeu a resposta: “Se este peixe no dia do Juízo final se levantar contra você e disser que ganhou um corpo, mas não uma alma viva,

22 James Bruce (1730-94), explorador inglês.

como você vai se justificar perante esta acusação?”. Na *Suna*²³ lê-se que também o profeta já havia dito para as duas mulheres Ommi [66] Habiba e Ommi Selma, que lhe contaram acerca de imagens em igrejas etíopes: “Estas imagens vão acusar seu criador no dia do Juízo”. – De fato, há igualmente exemplos de reprodução perfeitamente ilusória. As uvas pintadas por Zêuxis²⁴ foram consideradas, desde antigamente, como triunfo da arte e, ao mesmo tempo, como triunfo do princípio da imitação da natureza, pois pombas vivas as teriam picado. Poderíamos acrescentar a este exemplo antigo outro mais recente, o de Büttner²⁵, sobre o macaco que roeu um besouro retratado em *Divertimentos com insetos* [1741 e ss.] de Rösel²⁶, que, apesar de ter deste modo estragado o mais belo exemplar da obra valiosa, foi imediatamente perdoado por seu dono, pois forneceu uma prova da exatidão da reprodução. Com esses e outros exemplos devemos, entretanto, ao menos perceber que, em vez de louvar obras de arte porque enganaram *até mesmo* pombas e macacos, justamente devem apenas ser censurados aqueles que pensam elevar a obra de arte quando lhe predizem como fim último e supremo um efeito tão mesquinho. No conjunto, podemos dizer que, por meio da mera imitação, a arte não poderá subsistir na competição com a natureza, mas será semelhante a um verme que empreende a perseguição de um elefante. – γγ) Diante de tal fracasso sempre relativo da imitação perante o modelo da natureza, nada mais resta como finalidade senão o prazer no artifício [*Kunststück*], de produzir algo semelhante à natureza. E certamente o homem pode se alegrar de também produzir o que já existe por meio de seu próprio trabalho, habilidade e persistência. No entanto, quanto mais a reprodução for parecida com o modelo natural tão mais rapidamente esta alegria e admiração também se tornarão por si mesmas geladas e frias ou se transformarão em [67] tédio e antipatia. Já se falou com espírito sobre retratos que se parecem tanto com o retratado, que chegam a ser repugnantes. Kant cita um outro exemplo²⁷ em relação a este prazer no imitado en-

23 Preceitos religiosos dos sunitas.

24 Esta anedota encontra-se em Plínio, o Velho, *Hist. Nat.*, XXXV, 36 (N. da T.).

25 Christian Wilhelm Büttner (1716-1801), cientista natural.

26 August Johann Rösel von Rosenhof (1705-59), zoólogo e pintor.

27 No final do § 42 “Sobre o interesse intelectual no belo” da *Crítica do juízo*. Note-se, entretanto, que Kant cita este exemplo para afirmar a superioridade do belo natural sobre a tentativa de sua mera reprodução, ao passo que para Hegel o acento está posto na questão da inferioridade da mera imitação em relação à natureza enquanto tal. O alvo de Kant é, neste momento da *Crítica do juízo*, a superioridade do belo natural, ao passo que para Hegel o é apenas a inferioridade da mera imitação da natureza (N. da T.).

quanto tal, a saber, que logo estamos fartos com uma pessoa que sabe imitar perfeitamente o canto do rouxinol – e há quem realmente o faça –, e tão logo descobrimos que o autor é uma pessoa, imediatamente ficamos enfasiados com tal canto. Reconhecemos nisso nada mais do que um artifício [*Kunststück*], que não é produção livre da natureza nem uma obra de arte [*Kunstwerk*]; pois esperamos da livre força produtiva do homem algo ainda bem diferente de tal música, a qual nos interessa apenas quando sem nenhuma intenção, como o canto do rouxinol, é semelhante ao tom da sensação [*Empfindung*] humana e brota de uma vida [*Lebendigkeit*] peculiar. Em geral, essa alegria decorrente da habilidade de imitar não pode deixar de ser sempre limitada e convém mais ao homem alegrar-se com aquilo que produz a partir de si mesmo. Neste sentido, a descoberta de qualquer obra técnica insignificante tem valor mais alto, e o homem pode orgulhar-se mais de ter descoberto o martelo, o prego e assim por diante do que produzir artifícios por meio da imitação. Pois a esta competição abstratamente imitativa devemos comparar o artifício de alguém que, sem errar, aprendeu a lançar ervilhas por um pequeno orifício. Tal homem se apresentou com esta habilidade para Alexandre, e este o presenteou com um alqueire de ervilhas como recompensa por esta arte inútil e sem Conteúdo.

β) Além disso, na medida em que o princípio da imitação é totalmente formal, quando transformado em finalidade desaparece o próprio *belo objetivo*. Pois não se trata mais de saber como se constitui o *que* deve ser imitado, mas somente de que seja imitado *corretamente*. O objeto e o conteúdo do belo são vistos como completamente indiferentes. Se falamos da diferença entre o belo e o feio em animais, pessoas, [68] locais e caracteres, essa diferença para aquele princípio permanece como algo que não pertence propriamente à arte, para a qual resta apenas a imitação abstrata. Assim, no que diz respeito à escolha dos objetos e sua diferença entre beleza e feiura junto à mencionada deficiência de um critério para as Formas infinitas da natureza, a última palavra só pode ser dada pelo *gosto subjetivo*, que não se submete a regras nem pode ser discutido. Com efeito, se na escolha dos objetos a serem expostos partimos do que os *homens* acham belo ou feio e por isso digno de ser imitado pela arte, se partimos de seu gosto, permanecem abertos todos os âmbitos de objetos da natureza, e os apaixonados por cada um deles não os abandonarão facilmente. Assim, se entre os homens acontece que nem todo marido acha sua mulher bela, todo noivo julga bela a sua noiva – e até mesmo exclusivamente bela; e é uma sorte para as duas partes que o gosto subje-

tivo não tenha nenhuma regra rigorosa para esta beleza. Se deixarmos os indivíduos singulares e seu gosto contingente completamente de lado e observarmos o gosto das *nações*, veremos que também este é da maior heterogeneidade e oposição. Quantas vezes já não ouvimos falar que uma beleza europeia irá desagradar um chinês ou mesmo um hotentote, dado que o chinês possui um conceito de beleza totalmente diferente daquele do negro e que o conceito deste é, por sua vez, diferente do conceito europeu de beleza, e assim por diante? Aliás, se observarmos [*betrachten*] as obras de arte daqueles povos não europeus, suas imagens de deuses, por exemplo, que nasceram de sua fantasia como veneráveis e sublimes, podem aparecer para nós como os mais monstruosos ídolos e sua música pode soar aos nossos ouvidos como a mais horrível, do mesmo modo que eles poderão achar nossas esculturas, pinturas e músicas insignificantes ou feias.

[69] γ) Mas, se fizermos abstração de um princípio objetivo para a arte, se o belo deve continuar repousando sobre o gosto subjetivo e particular, perceberemos, ainda assim, por parte da própria arte, que a imitação da natureza, mesmo que pareça ser um princípio universal e, na verdade, um princípio defendido por grande autoridade, pelo menos nesta Forma geral e inteiramente abstrata não pode ser aceita. Se atentarmos, pois, para as diferentes artes, imediatamente admitiremos que, embora a *pintura* e a *escultura* exponham objetos que sejam semelhantes aos naturais ou extraiam seu tipo essencialmente da natureza, em contrapartida, nem as obras da *arquitetura*, que também faz parte das artes *belas*, e muito menos as da poesia, na medida em que estas não se limitam à mera descrição, podem ser chamadas de imitações da natureza. E se quiséssemos manter a validade deste ponto de vista para os últimos exemplos seríamos forçados a fazer grandes rodeios, pois precisaríamos condicionar o enunciado de várias maneiras e pelo menos reduzir a assim chamada verdade à verossimilhança. No entanto, com a verossimilhança surgiria novamente uma grande dificuldade na determinação do que é e do que não é verossimilhante e, além disso, não iríamos querer e nem seríamos capazes de excluir da poesia as invenções totalmente arbitrárias e completamente fantásticas.

Portanto, a finalidade da arte deve residir ainda em algo distinto da mera imitação formal do que está diante de nós, pois esta imitação em todos os casos só traz à luz *artifícios* [*Kunststücke*] técnicos, mas não obras de arte [*Kunstwerke*]. Um momento essencial na obra de arte reside decerto no fato de ter como fundamento a configuração natural, dado que suas

manifestações [*darstellt*] têm a Forma do fenômeno exterior e, assim, também ao mesmo tempo natural. Para a pintura, por exemplo, um estudo importante consiste em conhecer detalhadamente e imitar as cores em suas mútuas relações, os efeitos de luz, reflexos e assim por diante, como também as Formas [*Formen*] e formas [*Gestalten*] dos [70] objetos até em suas mínimas nuances. A este respeito também se restabeleceu, pois, principalmente em época recente, o princípio da imitação da natureza e da naturalidade em geral, a fim de reconduzir a arte da fraqueza e nebulosidade na qual tinha decaído para o vigor e certeza da natureza ou, por outro lado, a fim de que se recorresse à consequência em si mesma firme, regular e imediata da natureza contra o que é convencional e feito apenas arbitrariamente, isto é, tanto falta de arte [*Kunstlose*] quanto de natureza [*Naturlose*] e que levou a arte a se perder. Embora segundo certo ponto de vista este esforço seja correto, a exigência de naturalidade enquanto tal não é, porém, o substancial e primordial que fundamenta a arte; portanto, mesmo que o aparecer exterior em sua naturalidade constitua uma determinação essencial, a naturalidade existente não é a *regra* da arte nem a mera imitação dos fenômenos exteriores enquanto exteriores é a *finalidade* da arte.

G. W. F. Hegel. *Cursos de estética*. v. 1, Introdução, III, 3. Trad. de M. A. Werle. São Paulo: Edusp, 1999, p. 62-5.

Apêndice 3

J'ajoute que partout où il y a une fin, c'est pour cette fin qu'est fait tout ce qui la précède, l'antérieur, et tout ce qui le suit. Ainsi donc, telle est une chose quand elle est faite, telle est sa nature; et telle elle est par sa nature, telle elle est quand elle est faite, toutes les fois que rien ne s'y oppose. Or, elle est faite en vue d'une certaine fin; donc elle a cette fin par sa nature propre. En supposant qu'une maison fût une chose que fit la nature, la maison serait par le fait de la nature ce qu'elle est aujourd'hui par le fait de l'art; et si les choses naturelles pouvaient venir de l'art aussi bien qu'elles viennent de la nature, l'art les ferait précisément ce que la nature les fait; donc l'un est fait pour l'autre. En général, on peut dire que tantôt l'art fait des choses que la nature ne surait faire, et tantôt qu'il imite la nature. Or, si les choses de l'art ont un pourquoi et une fin, il est de toute évidence que les choses de la nature doivent en avoir une également. D'ailleurs, dans les produits de l'art et dans les produits de la

nature, les faits postérieurs sont avec les fait antérieurs dans une relation toute pareille.

Aristóteles. *Physique*, II, 8, 199a, 2 v. Trad. de J. B. Saint-Hilaire. Paris: De Ladrage, 1862.

Además, en todo lo que hay un fin, cuanto se hace en las etapas sucesivamente anteriores se cumple en función de tal *10 fin 183*. Pues las cosas están hechas de la manera en que su naturaleza dispuso que fuesen hechas, y su naturaleza dispuso que fuesen hechas de la manera en que están hechas, si nada lo impide. Pero están hechas para algo. Luego han sido hechas por la naturaleza para ser tales como son. Por ejemplo, si una casa hubiese sido generada por la naturaleza, habría sido generada tal como lo está ahora por el arte *184*. Y si las cosas por naturaleza fuesen generadas no sólo por la naturaleza sino también por el arte, serían generadas tales como lo están ahora por la naturaleza. Así, cada una espera *15* la otra. En general, en algunos casos el arte completa lo que la naturaleza no puede llevar a término, en otros imita a la naturaleza. Por lo tanto, si las cosas producidas por el arte están hechas con vistas a un fin, es evidente que también lo están las producidas por la naturaleza; pues lo anterior se encuentra referido a lo que es posterior tanto en las cosas artificiales como en las cosas naturales.

Aristóteles. *Física*, 8, II, 199a. Trad. e notas de G. R. de Echandría. Madrid: Gredos, 1995.

Apêndice 4

No que diz respeito à *falta de dignidade* do elemento artístico de modo geral, a saber, da *aparência* e de suas *ilusões*, esta objeção seria correta caso a aparência pudesse ser tomada como “algo que não deve ser” [*Nichtseinsollende*]. Contudo, a própria *aparência* é essencial para a *essência*; a verdade nada seria se não se tornasse aparente e aparecesse [*schien und erschiene*], se não fosse *para* alguém, *para* si mesma como também para o espírito. Por isso, a *aparência* em geral não pode ser objeto de censura, mas somente o modo particular de aparecer segundo o qual a arte dá efetividade ao que é verdadeiro em si mesmo. [22] Esta censura adquire um sentido, porém, se a aparência pela qual a arte leva suas con-

cepções à existência for determinada como *ilusão* e se, neste contexto, for confrontada com o *mundo exterior* dos fenômenos e de sua materialidade imediata, bem como com nosso próprio mundo dos sentidos, o mundo *interior sensível*. Na vida empírica, na nossa vida fenomênica estamos de fato acostumados a atribuir a estes dois mundos o valor e o nome de efetividade, realidade e verdade, mas não à arte que, pelo contrário, carece de tal realidade e verdade. Entretanto, toda esta esfera do mundo empírico interior e exterior não é o mundo da verdadeira efetividade e deve com mais rigor do que a aparência artística ser denominada uma mera aparência e uma ilusão mais dura. A autêntica efetividade apenas pode ser encontrada além da imediatez da sensação [*Empfinden*] e dos objetos exteriores. Pois somente o que é em-si-e-para-si [*Anundfürsich-seiende*] é verdadeiramente efetivo, ou seja, o substancial [*Substantielle*] da natureza e do espírito que, embora atribua presença e existência a si, nesta existência permanece o que é em-si-e-para-si e somente então é verdadeiramente efetivo. A arte ressalta e deixa aparecer precisamente a dominação destes poderes universais. Embora a essencialidade [*Wesenheit*] também apareça no mundo cotidiano interior e exterior, isso porém se dá sob a forma de um caos de eventos casuais, nos quais ela é atrofiada pela imediatez do sensível e pelo arbítrio de estados, acontecimentos, caracteres, e assim por diante. Por sua vez, a arte arranca a aparência e a ilusão inerentes a este mundo mau e passageiro daquele verdadeiro Conteúdo dos fenômenos e lhe imprime uma efetividade superior, nascida do espírito. Longe de ser, portanto, mera aparência, deve-se atribuir aos fenômenos da arte a realidade superior e a existência verdadeira, que não se podem atribuir à efetividade cotidiana.

As representações [*Darstellungen*] artísticas tampouco podem ser consideradas uma aparência ilusória perante as representações [*Darstellungen*] mais verazes da historiografia. Pois a historiografia não possui como elemento de suas descrições a existência imediata, [23] mas sua aparência espiritual. Seu conteúdo permanece ligado à inteira contingência da realidade cotidiana e seus acontecimentos, complicações e individualidades, ao passo que a obra de arte põe diante de nós as forças eternas que regem a história, desligadas do presente sensível imediato e de sua inconsistente aparência.

Mas, se consideramos o modo de aparecer das configurações artísticas uma ilusão em comparação com o pensamento filosófico, com os fundamentos religiosos e éticos, temos de reconhecer que a Forma fenomênica que um conteúdo ganha no domínio do pensamento é a realidade mais

verdadeira. No confronto com a aparência da existência sensível imediata e da historiografia, porém, a aparência da arte tem precedência, na medida em que significa através de si e aponta a partir de si para algo de espiritual, que por meio dela deve ser representado. O fenômeno imediato, por sua vez, não se apresenta como ilusório, ao contrário, apresenta-se como a efetividade e verdade, enquanto o verdadeiro de fato torna-se impuro e oculto por meio do sensível imediato. A penetração do espírito na Ideia lhe é mais penosa quando passa pela dura casca da natureza e do mundo cotidiano do que lhe é pelas obras de arte.

G. W. F. Hegel. *Cursos de estética*. v. I. Trad. de M. A. Werle. São Paulo: Edusp, 1999, p. 33 e 34.

Bibliografia

- ARISTÓTELES. *Physique*. Trad. de J. B. Saint-Hilaire. Paris: De Ladrance, 1862.
- _____. *Poética*. Trad., pref., intr., comentários e apêndices de E. de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.
- _____. *La poétique*. Trad. e notas de R. Dupont-Roc, J. Lallot. Paris: Seuil, 1980.
- _____. *Metafísica*. Ed. trilingue de V. G. Yebra. Madri: Gredos, 1990.
- _____. *Física*, 8, II, 199a. Trad. e notas de G. R. de Echandría. Madri: Gredos, 1995.
- BOCCACCIO. *Decamerão*. Trad. de T. Guimarães. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- COLLINGWOOD, R. G. *Idea de la naturaleza*. Trad. de E. Imaz. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1950.
- HEGEL, G. W. F. *Esthétique*. v. 1. Trad. de C. Bénard. Paris: Librairie Germer-Baillière, 1875.

- HEGEL, G. W. F. *Esthétique*. v. 1. Trad. de S. Jankélévitch. Paris: Aubier, 1944.
- _____. *Estetica*. Trad. de N. Merker, N. Vaccaro. Milão: Feltrinelli, 1963.
- _____. *Vorlesungen über die Ästhetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986 (G. W. F. Hegel Werke, v. 13).
- _____. *Lecciones de estética*. v. 1. Trad. de R. Gabás. Barcelona: Península, 1989.
- _____. *Cours d'esthétique*. v. 1. Trad. de J.-P. Lefebvre, V. von Chenck. Paris: Aubier, 1995.
- _____. *Esthétique*. v. 1. Trad. de C. Bénard, rev. e compl. por B. Timmersmans, P. Zaccaria. Paris: Le Livre de Poche, 1997.
- _____. *Cursos de estética*. v. 1. Trad. de M. A. Werle. São Paulo: Edusp, 1999.
- _____. *Ästhetik*. v. 1. Frankfurt am Main: Europäische Verlaganstalt, s/d. Ed. de F. Bassenge.
- OSBORNE, H. *Estética e teoria da arte*. Trad. de O. M. Cajado. São Paulo: Cultrix, 1978.
- PLATÃO. *La república*. Ed. bilingue por J. M. Pabon, M. F. Galiano. Madri: Instituto de Estudios Políticos, 1949.
- _____. *La république*, v. 1. Trad. e notas de L. Robin. Paris: Gallimard, 1963 (Œuvres Complètes, Col. Bibliothèque de La Pléiade).
- _____. *A república*. Trad. de A. L. A. de A. Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2006.